

WOLFGANG KOFLER

**VERGILISCHE ECHOS.  
ZUR DEKONSTRUKTION EINES KLASSISCHEN VORBILDS  
IN UMBERTO ECOS *BAUDOLINO***

Immer dann, wenn ein neuer Roman von Umberto Eco in die Buchläden kommt, scheint dies für Literaturkenner, -wissenschaftler und -kritiker der Startschuß zu einem verbissenen Wettlauf zu sein, in dem es darum geht, so schnell als möglich aufzudecken, welche literarische und nichtliterarische Vorbilder sowie versteckte Hinweise der Star des postmodernen Romans dieses Mal in sein Werk verpackt hat.<sup>1</sup> Beim *Baudolino*,<sup>2</sup> der dem Publikum im Herbst 2000 präsentiert wurde, war dies nicht anders. Die gelehrten Leser des italienischen Romanciers orteten sofort eine beträchtliche Zahl von mehr oder weniger offensichtlichen Quellen, die Eco für seine Geschichte des Ziehsohnes von Friedrich Barbarossa benutzt hat oder benutzt haben soll.<sup>3</sup> Die bereits im Roman selbst genannten Geschichtswerke des mittelalterlichen Chronisten Otto von Freising und ihre Fortsetzung durch dessen Sekretär Rahewin wurden hier ebenso angeführt wie der große Fundus an theologischer und philosophischer Literatur, auf den der Autor bereits im *Namen der Rose* zurückgegriffen hatte. Auch dichterische Quellen fehlten natürlich nicht: So wurden etwa Bezüge zu Dantes *Vita Nova* und *Divina Commedia* ausgemacht und die Gedichte, mit welchen Baudolino in Paris für seinen permanent inspirationslosen Dichterfreund als Ghostwriter tätig wird, schnell als

---

<sup>1</sup> Zur hervorragenden Stellung, welche der Intertextualität in der Postmoderne zukommt, vgl. etwa I. HOESTEREY, *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne* = Athenäums Monografien, Literaturwissenschaft 92, Frankfurt am Main 1988. Die Arbeiten, die sich mit den von Eco verwendeten Quellen auseinandersetzen, sind Legion. Ich nenne beispielshalber nur U. BARON, *Echos Gebein. Vom Elefantenfriedhof der literarischen Anspielungen*, in: T. KJNDT–H.-H. MÜLLER, *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, München 2000, 11–20. Im – vom ihm selbst verfaßten – Klappentext zur ersten italienischen Ausgabe des *Namen der Rose* ermutigt der Autor den Leser ganz explizit zur intertextuellen Lektüre, indem er von seinem Werk als Textgewebe spricht, das aus anderen Texten zusammensetzt ist. Vgl. auch folgende, anlässlich eines Interview mit der Tageszeitung *La Repubblica* (15. Oktober 1980) getätigte Äußerung: „È mia ambizione che nel mio libro (sc. dem *Namen der Rose*) non ci sia niente di mio, ma solo testi già scritti.“

<sup>2</sup> Ein gutes Bündel an nützlichen Hintergrundinformationen zum Roman findet sich auf der Webpage des deutschen Hanser-Verlages: <http://www.hanser.de/eco>, 17.05.2006.

<sup>3</sup> Für eine umfassende Übersicht über die intertextuellen Verweise, die im *Baudolino* zu finden sind, vgl. R. CAPOZZI, *The Return of Umberto Eco. Baudolino homo ludens: Describing the Unknown*, *Rivista di Studi Italiani* 18 (2000) 211–35.

Versatzstücke aus dem Werk des in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wirkenden Archipoeta erkannt. Dazu kam – bei einem Roman, der von einer abenteuerlichen Reise erzählt, nicht überraschend – der Verweis auf Reiseliteratur mehr oder weniger phantastischer Prägung wie z. B. die *Odyssee*, Marco Polos *Milione* oder Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*. Angeblich stand auch der Film Pate für den Roman: Monty Pythons *Ritter der Kokosnuß* wurden ebenso ins Feld geführt wie die Ende der 60er Jahre in Italien gedrehten Ritter-Persiflagen um tolpatschigen Ritter Brancalone alias Vittorio Gassman.<sup>4</sup>

Dieser Liste an mehr oder weniger illustren Vorbildern läßt sich aber noch ein weiteres hinzufügen: Vergil und sein Epos über Aeneas, den trojanischen Stammvater der Römer. Die Stelle, an der sich Ecos Roman und die *Aeneis* berühren, findet sich im zweiten *Baudolino*-Kapitel. Dessen Handlung führt uns ins Jahr 1204 n. Chr. zurück und erzählt, wie die Stadt Konstantinopel während des vierten Kreuzzugs erobert und geplündert wird. Unter diesen unerfreulichen Umständen trifft der vor der Meute der Kreuzfahrer flüchtende hohe byzantinische Magistrat Niketas Choniates auf Baudolino, den Protagonisten des Romans, und wird von ihm gerettet. Diese Begegnung ist ein für die Struktur des Werks zentrales Ereignis, weil sie dem Titelhelden einen Zuhörer und dem Roman einen narrativen Rahmen beschert, denn Baudolino kann seinem neuen Gefährten nun seine Lebensgeschichte erzählen. Er ist nämlich gerade aus dem Orient zurückgekehrt, wo er das sagenumwobene Reich des Priesterkönigs Johannes suchen wollte, um ihm, wie es der ursprüngliche Plan vorsah, den heiligen Gral – in Wirklichkeit nichts anderes als eine durch eines der üblichen Lügenmärchen Baudolinos geadelte Holzschale – zu überbringen und auf diese Weise freundschaftliche Kontakte zu dem unbekannten Herrscher zu knüpfen. Die neuen Beziehungen hätten Baudolinos Herrn und Adoptivvater Friedrich Barbarossa bessere Karten in jenem Konkurrenzkampf verschaffen sollen, den dieser um die politische Vormachtstellung sowohl gegen den Papst als auch die Herrscher von Byzanz austrug.

Die direkte Quelle für Ecos Bericht über das brennende Konstantinopel ist jedoch nicht Vergil, sondern Niketas Choniates selbst, der neben seiner Karriere als hoher kaiserlicher Beamter auch eine umfangreiche Chronik verfaßt hat, die zu den wichtigsten Quellen für die byzantinische Geschichte des 12. Jahrhunderts gehört. Eco zeigt an mehreren Stellen, daß er dieses Werk sehr genau kennt. Die beiden für den inhaltlichen Fortschritt des zweiten *Baudolino*-Kapitels wohl bedeutsamsten Anleihen bei Niketas verweisen aber gleichzeitig auf zwei Stellen aus dem zweiten Buch der *Aeneis*, in dem von der Zerstörung und Plünderung Trojas die Rede ist.

---

<sup>4</sup> Hier wäre auch Robert Zemeckis *Forrest Gump* (1994) zu nennen, dessen Titelheld ähnlich pikareske Züge aufweist wie Baudolino. Vor allem ein Motiv – es erinnert an die antike Praxis der aitiologischen Dichtung – verbindet die zwei Figuren in auffallender Weise: Beide werden nämlich immer wieder zum Auslöser für wichtige politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse. So deckt z. B. Forrest Gump in seiner Naivität den Watergate-Skandal auf, Baudolino wiederum verleiht mit der Fälschung des Turiner Grabtuches dem Run auf Reliquien neuen Schwung.

In der ersten dieser Szenen bedient sich Baudolino einer List, um sich vor den Kreuzfahrern in Sicherheit zu bringen (Baudolino 31<sup>5</sup>):

„(...) Allora c'era una cosa sola da fare. Mi sono acquattato dietro l'angolo sino a che non è entrato nel vincolo un cavaliere, che da quanto aveva bevuto ormai non sapeva neppure dove andava e si lasciava portare dal cavallo. Non ho dovuto far altro che tirarlo per una gamba, e quello è cascato giù. Gli ho tolto l'elmo, gli ho lasciato cadere una pietra sulla testa...“ (...) „(...) gli ho tolto la cotta di maglia e la veste, l'elmo, le armi, mi sono preso il cavallo, e via per i quartieri, (...)“

Bei Niketas Choniates liest sich das so (Nik. Chon. Hist. 588,13–19 van Dieten = 777 Bekker<sup>6</sup>):

ἦν οὖν ἐμοὶ τις συνήθης τε καὶ συνέστιος ἐκ τοῦ τῶν Βενετῶν προελθὼν γένους, κομιδῆς ἀξιούμενος καὶ τῆς ἐς τὸ σῶμα ἀσφαλείας κομιδῇ μετέχων τοῖς οὖσιν ἅμα καὶ γυναικί. οὗτος χρήσιμος ἡμῖν ἐν τοῖς τότε καιροῖς δείκνυται. θωρακισάμενος γὰρ καὶ τὸν ἔμπορον εἰς στρατιώτην μεταμειψάμενος μάλα ἐμβριθῶς ἀπεκρούετο μέχρι τινὸς τοὺς εἰσιόντας τὸ οἶκημα σκυλευτάς, τὸν συνοπλίτην ἐκείνοις ὑποκρινόμενος καὶ προειληφέναι τὴν οἰκίαν σχηματιζόμενος...<sup>7</sup>

Obwohl der Zeitpunkt der Verkleidung im Ablauf der Erzählung etwas früher angesetzt ist als im *Baudolino* (dort wird die List ja nicht im Haus des byzantinischen Aristokraten, sondern erst während der Flucht durch das Flammenmeer in Szene gesetzt), ist Niketas als Vorbild Ecos ganz deutlich erkennbar. Das Motiv der Krieger, welche die Rüstung ihrer gefallenen Gegner anziehen, ist uns aber auch aus dem zweiten Buch der *Aeneis* bekannt. Dort schlägt der übermotivierte *iuvenis Coroeus* trojanischen Waffengefährten auf der Flucht durch das brennende Troja – also exakt an einer der Chronologie der Ereignisse im *Baudolino* entsprechenden Stelle – vor, die Waffen einiger erschlagener griechischer Kämpfer an sich zu nehmen, um mit dieser Verkleidung die Feinde zu überlisten (Verg. Aen. 2,387–391):

*„o socii, qua prima' inquit, Fortuna salutis  
monstrat iter, quaque ostendit se dextra, sequamur:  
mutemus clipeos Danaumque insignia nobis  
aptemus. dolus an uirtus, quis in hoste requirat?“*

<sup>5</sup> Text nach: U. ECO, *Baudolino*, Mailand 2000.

<sup>6</sup> Der griechische Text richtet sich nach J.-L. VAN DIETEN (Hg.), *Nicetae Choniatae Historia. Pars prior* = *Corpus fontium historiae Byzantinae* XI/1, Berlin 1975.

<sup>7</sup> „Ich hatte einen Freund und Hausgenossen aus dem Volke der Venetiker, der samt seinem Besitz und seiner Frau bei mir Unterkunft und Schutz gefunden hatte. Dieser Mann war für uns in diesen Tagen eine große Hilfe. Er legte sich einen Panzer an, verwandelte sich aus einem Kaufherm in einen Krieger und vertrieb eine Zeitlang mit donnernder Stimme die in das Haus eindringenden Plünderer, indem er so tat, als wäre er einer der ihren, der schon vor ihnen das Haus in Besitz genommen hätte.“ (Übersetzung aus: F. GRABLER, *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel* = *Byzantinische Geschichtsschreiber* 9, Graz–Wien–Köln 1958, 166.)

*arma dabunt ipsi.*<sup>8</sup>

Der Fortgang der Vergilischen Erzählung zeigt uns übrigens, daß der Einfall des Co-roebus nicht so genial ist, wie er zunächst scheint, im Gegenteil: Er endet für einige der Beteiligten tödlich, weil sie nach anfänglichen Erfolgen von ihren eigenen Leuten für Griechen gehalten und angegriffen werden. Dies ist deshalb interessant für uns, weil die Geschichte bei Niketas einen glücklichen Ausgang hat, an den auch Eco anschließt. Dabei überrascht es nicht, daß der italienische Autor Gefallen an einem Motiv findet, das sich in seinen beiden Vorlagen in spiegelverkehrter Form präsentiert: Er selbst ist bekannt dafür, daß er von anderen Autoren entlehene Motive und Strukturen umkehrt. Ähnliche Gestaltungssprinzipien werden auch in der zweiten Szene sichtbar, die uns über Niketas Choniates zurück zu Vergil führt.

Bevor Baudolino in der Hagia Sophia mit Niketas zusammentrifft, muß er mit ansehen, wie die brandschatzenden Kreuzfahrer ein ehernes Standbild der trojanischen Helena umstürzen, um sie anschließend einzuschmelzen (Baudolino 29):

„(...) E li ho visto la bellezza sfiorire e diventare cosa pesante. Sai, da quando sono in città ogni tanto andavo laggiù a contemplare la statua di quella fanciulla, quella dai piedi ben torniti, le braccia che sembrano neve e le labbra rosse, quel sorriso, e quei seni, e le vesti e i capelli che danzavano al vento, che a vederla da lontano non si poteva credere che fosse in bronzo, perché pareva di carne viva...“

„È la statua di Elena di Troia. Ma che è accaduto?“

„Nel giro di pochi secondi ho visto la colonna su cui stava piegarsi come un albero segato alla base e giù per terra, tutto un gran polverone. A pezzi, laggiù il corpo, a pochi passi da me la testa, e solo allora mi sono accorto com'era grande quella statua. (...)“

Auf diese Episode kommt Niketas erst in einem berühmten Anhang seiner *Historia* zu sprechen. Die gemeinhin mit dem Titel *De signis* (Nik. Chon. Hist. 647,1–655,65 van Dieten = 854–868 Bekker) bezeichnete Nachschrift listet die von den Kreuzfahrern zerstörten Kunstwerke auf. Gewiß kommt dabei auch der Helenastatue eine wichtige Stellung zu (Nik. Chon. Hist. 652,58–653,4 van Dieten = 863–865 Bekker), es ist jedoch auffällig, daß fast alle anderen von Niketas zum Teil recht ausführlich beschriebenen Bildnisse bei Eco gar nicht oder nur ganz am Rande erwähnt werden. Die Wahl Ecos läßt sich nun sehr leicht damit erklären, daß er seiner Schilderung vom Brand Konstantinopels – ebenso wie in der Verkleidungsszene – eine vergilische Note verleihen möchte. Die Erzählung vom Fall Trojas in der *Aeneis* gipfelt nämlich in jener Szene, in der Aeneas vom Dach herab in den Palast des Priamus blickt, dessen Ermordung durch Neoptolemus mitverfolgt und im Anschluß daran – und das ist der entscheidende Punkt – die schöne Helena, den Anlaß für den unseligen Krieg, erblickt. Darauf gerät er in Wut und kann von seiner Mutter Venus

---

<sup>8</sup> „Kameraden!“ sagte er, „Fortuna zeigt uns einen Weg, auf dem wir uns retten können. Diesem wollen wir folgen! Laßt uns die Schilde tauschen, nehmen wir die Zeichen der Griechen an uns! List oder Tapferkeit? – Wer fragt danach, wenn es gegen einen Feind geht? Sie selbst werden uns ihre Waffen in die Hand geben.“

nur mit Mühe davor zurückgehalten werden, sich auf die verhaßte Frau zu stürzen und sie zu töten (Verg. Aen. 2,567–623). Gerade der erste Teil dieser Episode (567–588) besitzt einen hohen Bekanntheitsgrad. Seine Echtheit ist nämlich umstritten und bis zum heutigen Tag Gegenstand von mit Ausdauer geführten philologischen Debatten.<sup>9</sup> Zudem bietet sie sich auch deshalb für eine Bearbeitung an, weil sie es dem Autor ermöglicht, eine seiner liebsten Verfahrensweisen bei der Adaption von literarischen und nichtliterarischen Quellen einzusetzen. Ich spreche hier – wie bereits oben – von der Umkehrung von inhaltlichen und strukturellen Elementen. In diesem Fall verhält sie sich folgendermaßen: Während Aeneas bei Vergil von Zorn auf Helena erfüllt ist und sie beinahe erschlägt, wird Baudolino von der Statue der verführerischen Frau fast erotisch angezogen und gerät in Rage, als er ansehen muß, wie die barbarischen Kreuzfahrer sie aus purer Geldgier in Stücke schlagen.

Neben diesen Details, welche die Chronik des Niketas und Vergils *Aeneis* übereinanderblenden, finden sich in Ecos Schilderung auch Elemente, die den Leser ohne Umweg auf den römischen Dichter zurückführen. So erinnert die Fürsorge, mit der Baudolino Niketas in Sicherheit bringt, obwohl dieser sich eigentlich gegen eine Rettung sträubt und lieber in sein Haus und zu seiner Familie zurückgebracht werden möchte,<sup>10</sup> an die Eindringlichkeit, mit der Aeneas seinen ebenfalls widerspenstigen und sich für einen Verbleib in der Stadt aussprechenden Vater Anchises dazu überredet, auf seine Schultern zu steigen und Troja zu verlassen (Verg. Aen. 2,634–720).

Ähnlich verhält es sich mit jenen Szenen im zweiten Kapitel des *Baudolino*, in welchen uns die blasphemischen Taten der Kreuzfahrer vor Augen geführt werden. So parodieren sie in betrunkenem Zustand das Sakrament der Eucharistie, zwingen eine Prostituierte dazu, auf dem Hauptaltar in der Hagia Sophia obszöne Tänze aufzuführen, oder zerren eine Jungfrau an den Haaren herbei und vergreifen sich an ihr, um festzustellen, ob sie tatsächlich noch unberührt ist (Baudolino 21–23). Diese Schilderungen finden weniger in der *Historia* des Niketas eine Entsprechung als im zweiten Buch der *Aeneis*. Dort erleben wir nämlich, wie die Priesterin Cassandra, die im Minervatempel Asyl gesucht hatte, an den Haaren aus diesem gezogen wird (Aen. 2,402–406) oder wie Neoptolemus den greisen Priamus gerade an jenem Altar abschlachtet, in dessen Schutz dieser zusammen mit seiner Frau Hecuba geflüchtet ist (Verg. Aen. 2,506–558).

Diese Analogien im Aufbau und in der Gestaltung der beiden Einzelszenen korrespondieren mit ebensolchen im Makrobereich, d.h. in der Art und Weise, wie die Schilderungen der Plünderung von Konstantinopel einerseits und jener von Troja andererseits in die Gesamtkonzeption des *Baudolino* bzw. der *Aeneis* eingebettet werden.

Die erste und auffälligste Entsprechung findet sich in der Erzählsituation. Beide Episoden werden nämlich von den Protagonisten selbst geschildert: Aeneas nimmt an einem

<sup>9</sup> Zu dieser Frage vgl. z.B. T. BERRES, *Vergil und die Helenaszene, mit einem Exkurs zu den Halbversen* = Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 90, Heidelberg 1992.

<sup>10</sup> Baudolino 26–27: „(...) io non posso venire con te. Io ti mostro la strada, ma poi debbo tornare indietro. Io debbo porre in salvo la mia famiglia, nascosta in una piccola casa dietro a Santa Irene. (...)“

ihm zu Ehren veranstalteten Gastmahl am Hof von Karthago teil und berichtet den dort Anwesenden im Rahmen einer breit angelegten Ich-Erzählung, die den *Aeneis*-Leser über zwei Bücher hinweg begleitet, vom Untergang seiner Heimat. In Ecos Roman nimmt Baudolino diesen Blickwinkel ein, indem er Niketas von seinen bisherigen Erlebnissen in der brennenden Stadt berichtet.

Diese Entsprechung bedingt wichtige Analogien in der Gesamtstruktur der beiden Werke. Sie werden besonders an der Position sichtbar, welche die fraglichen Szenen in der *Aeneis* bzw. im *Baudolino* innehaben. Hierbei fällt uns zunächst eines ins Auge: Beide Plünderungsszenen folgen unmittelbar auf einen Einleitungsteil und stehen damit fast am Anfang der jeweiligen Werke. So füllt die Schilderung vom Brand Konstantinopels das zweite Kapitel im *Baudolino* aus, während wir im zweiten Buch der *Aeneis* vom Untergang Trojas lesen. Zu dieser Analogie im äußeren Aufbau tritt eine – wiederum im Kontrapunkt konzipierte – Entsprechung im tatsächlichen Ablauf der Erzählung. Wenn wir die in der *Aeneis* berichteten Ereignisse nämlich aus einer streng chronologischen Perspektive betrachten, dann stellt die Eroberung Trojas, von welcher Aeneas seinen Zuhörern am Hof von Karthago berichtet, den eigentlichen Beginn des Werkes dar. Die Geschehnisse in Ecos Konstantinopel hingegen bilden – wieder aus der Sicht der chronologischen Abfolge – den Werkschluß.

Zu diesem Zusammenspiel paralleler und antithetischer Strukturen paßt ein weiteres inhaltliches Detail. Wenn wir Konstantinopel und Troja von einem geographischen Standpunkt aus betrachten und daran denken, über welch große Räume sich die Ereignisse im *Baudolino* erstrecken, werden wir feststellen, daß beide Städte eigentlich recht nahe beieinander liegen. Diese Nähe wird dann besonders interessant, wenn wir zu der örtlichen eine zeitliche Betrachtungsweise hinzunehmen. Im Lichte der Dynamik mythologischer und politischer Sukzession sind Konstantinopel und Troja nämlich ein und dieselbe Stadt. Von Aeneas und seinen Fluchtgefährten in Italien neu gegründet, stieg Troja/Rom zur Hauptstadt eines riesigen Weltreichs auf. Im vierten Jahrhundert nach Christus wurde das Zentrum dieser Macht nach Konstantinopel verlegt. Seitdem erhoben zwei Städte den Anspruch, legitime Nachfolgerinnen von Troja und Rom zu sein. Diese Kontroverse prägte nicht zuletzt die politischen Verhältnisse des Mittelalters (also jene des Eco-Romans), in welchen sich auf der einen Seite – ihrerseits um die Nachfolge der römischen Herrschaft eifernd – Papst und Kaiser und auf der anderen die oströmische Führung konkurrierend gegenüberstanden. Die Einwohner Konstantinopels hörten bis 1453 ja nie auf, sich als Erben Roms zu betrachten. Dies spiegelt sich nicht zuletzt im Umstand, daß sie sich selbst immer Römer (auf griechisch Ῥωμαῖοι) zu nennen pflegten. Weil diese Bezeichnung auch im *Baudolino* hin und wieder auftaucht (*romei*), erlaubt uns der von Troja über Rom nach Konstantinopel verlaufende Machttransfer (die sog. *translatio imperii*) in dem von Eco inszenierten Brand Konstantinopels eine Neuauflage der vor langer Zeit nur dreihundert Kilometer weiter südwestlich gelegten Feuer Trojas zu sehen.

Diese Interpretation ist um so plausibler, als in den Streit um die Stadt in gewisser Weise immer noch dieselben Parteien verwickelt scheinen. Dies wird z.B. daran deutlich, daß der Autor – auch hier historischen Usancen folgend – die Einwohner von Konstantinopel dauernd als Griechen (*greci*) und die Kreuzfahrer als Lateiner (*latini*) bezeichnet. Man

würde sicherlich zu weit gehen, wenn man in dem Umstand, daß der Autor gerade diesen letzten Begriff sehr gerne verwendet, einen versteckten Hinweis auf die Sprache des der Episode zugrundeliegenden Vergilischen Subtextes erkennen möchte. Auf einer anderen Ebene aber macht das Rekurren auf das Gegensatzpaar Griechen/Lateiner durchaus Sinn – allerdings nur, wenn man beachtet, daß die Situation, in der sich Griechen und „lateinische“ Trojaner nun gegenüberstehen, in der für Eco so typischen Manier eine antithetische Wendung erfährt: Nach 2000 Jahren haben sich die machtpolitischen Vorzeichen nämlich verändert. Waren im Kampf um Troja die Griechen die siegreichen Angreifer, so sind es nun die Lateiner, welche die Oberhand behalten. In diesem Sinne ist Ecos Inszenierung der Schlacht um Konstantinopel aus dem Blickwinkel der beim ersten Mal unterlegenen Trojaner auch als poetische Revanche zu verstehen, in der das erste Rom gegen das letzte zurückschlägt und den Bürgern von Konstantinopel das Recht streitig macht, sich als legitime Nachfolger der Römer – eben als *Ῥωμαῖοι* – oder gar, um dieselben Worte wie Niketas bei Eco zu gebrauchen, „letzte Römer“ (*ultimi romani*, Baudolino 21) zu betrachten.<sup>11</sup>

Wie bereits angedeutet – und hierauf verweist ja auch das Gros der vom Autor bemühten Requisiten und Figuren wie der heilige Gral oder der Priesterkönig Johannes –, ist die zentrale Frage, um die sich der *Baudolino* dreht, jene nach der Legitimation von Herrschaft.<sup>12</sup> Dieses Thema stellt aber eine weitere, ja vielleicht die wichtigste Brücke zur *Aeneis* dar, weil Vergil die Begründung eben dieser Herrschaft zum eigentlichen Ziel seines Hauptwerkes gemacht<sup>13</sup> und die hierzu notwendigen und durch das augusteische Wertesystem vorgegebenen Qualitäten – die prominenteste ist wohl die *pietas*, das Pflichtbewußtsein in allen religiösen und sozialen Belangen – in der Idealfigur des Aeneas exemplarisch zusammengefaßt hat.<sup>14</sup> Umberto Eco wäre aber nicht er selbst, wenn er Vergils Rechtfertigung des von einem Menschen wie Augustus geltend gemachten politischen Machtanspruchs nicht hinterfragen würde, ja nicht ein Gegenmodell zu dieser entwürfe, das den veränderten gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Bedingungen Rechnung tragen würde. In diesem Sinne kann es ihm nur entgegenkommen, daß die Fahrt, die Baudolino in das im fernen Orient gelegene Reich des Priesterkönigs Johannes unternimmt, um den Machtanspruch des römischen Kaisers auf eine neue Grundlage zu stellen, in die genau entgegengesetzte Richtung jener Reise führt, die Aeneas und seine Gefährten von Asien nach Italien gebracht hat, um dort die von ihren Feinden zerstörte Stadt als Zentrum einer neuen Welt-

<sup>11</sup> S. Baudolino 34: „(Baudolino:) ‚Bene, lì (sc. nella mia patria) una volta c’erano i romani, quelli di Roma, quelli che parlavano latino, non i romani che adesso dite di essere voi che parlate greco, e che noi chiamiamo romei, o greculi, se mi scusi la parola. (...)‘“

<sup>12</sup> Für einen guten Überblick über den historischen Hintergrund zu dieser Frage, vgl. F. OPLL, *Friedrich Barbarossa*, Darmstadt 1998, 272–298.

<sup>13</sup> Für eine umfassende Darstellung der Art und Weise, in welcher in der *Aeneis* auf politische Ideen, Verhältnisse und Ereignisse Bezug genommen wird, vgl. P. HARDIE, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford 1986.

<sup>14</sup> Vgl. etwa B. OTIS, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, besonders 313–82.

ordnung neu zu begründen.<sup>15</sup> Welches ist aber nun das – unvergilische – Gegenbild, das Umberto Eco zeichnet?

Vielleicht finden wir eine Antwort auf diese Frage, wenn wir folgende Überlegung anstellen: So wie Ecos bisherige Romane rekuriert auch der *Baudolino* ganz dezidiert auf ein postmodernes Weltbild.<sup>16</sup> Ein für das postmoderne Denken zentraler Punkt ist der, daß es nicht eine einzige, universelle Wahrheit, sondern viele verschiedene Wahrheiten gibt, von denen einer jeden, von spezifischen Situationen und Umständen abhängig, ihre eigene Berechtigung und Gültigkeit zukommt. Auch eine Lüge kann zur Wahrheit werden, wenn sie auf bestimmte, konkrete Erfordernisse reagiert und aufgrund ihrer pragmatischen Stoßkraft und Flexibilität dazu beiträgt, daß Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt und Probleme gemeistert werden. Diese Philosophie steht hinter der Figur von Ecos Baudolino.<sup>17</sup> Er ist ein Meister der Lüge, ein notorischer Schwindler und Betrüger. Seine im Grunde liebenswürdigen Unwahrheiten entfalten aber genau dadurch, daß sie von den Menschen geglaubt werden, ein eigenes Leben und werden somit wahr. Im folgenden Zitat aus einem Gespräch zwischen ihm und Barbarossa wird dies besonders klar (Baudolino 182):

(Baudolino:) „E tu conosci me, se non ti fidi del mio cuore sai che puoi fidarti delle mie parole. Non farò del male alla mia gente ma non mentirò a te.“

---

<sup>15</sup> S. hierzu folgende Einschätzung, die Eco in bezug auf die historischen und politischen Rahmenbedingungen der augusteischen Herrschaft vornimmt (*Interpretazione e storia*, in: *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose* = *Saggi Tascabili* 49, Mailand 1995, 33–55, hier 38): „L' ideologia della Pax Romana e il progetto politico di Cesare Augusto si basano su una definizione precisa dei confini: la forza dell' impero sta nel sapere su quale confine, tra quale *limen* o soglia, deve essere posta la linea difensiva. Se arriverà mai il momento in cui scomparirà una chiara definizione dei confini e i barbari (...) riusciranno a imporre il loro punto di vista nomadico, Roma allora sarà finita e la capitale dell' impero potrebbe essere in qualunque altro luogo.“

<sup>16</sup> V. a. im *Namen der Rose* erfolgt diese Reflexion über die Postmoderne auf einer Metaebene und hat einen poctologischen Schwerpunkt. Ich erinnere nur an den massiven Gebrauch metapoetischer Metaphern wie jener der Bibliothek oder des Labyrinths, die spätestens seit Jorge Luis Borges (der ja unter der Maske des Bibliothekars Jorge von Burgos im Roman auftritt; s. etwa D. PARKER, *The Literature of Appropriation. Eco's Use of Borges in Il nome della rosa*, *Modern Literature Review* 85 [1990] 842–849) zum fixen Inventar postmoderner Selbstreflexion gehören. Vgl. etwa U. SCHICK, *Erzählte Semiotik oder intertextuelles Verwirrspiel?*, *Poetica* 16 (1984) 138–161, G. BORTER-SCIUCHETTI, *Annäherungen an das Namenlose. Eine Interpretation von Umberto Eco „Il nome della rosa“*, *Boris Vian „L'Ecume des jours“*, Zürich 1987, 47–71 oder P. BONDANELLA, *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge 1977, 93–125.

<sup>17</sup> Eco hat sich seit jeher zum Sprachrohr für dieses postmoderne Credo gemacht und es auf die Literatur angewandt. Neben zahlreichen theoretischen Äußerungen zu dieser Frage (vgl. z. B. *Opera aperta*, Mailand 1962) polemisiert er auch in seinen früheren Romanen immer wieder gegen eine monolithische Sicht der Wahrheit; s. etwa folgendes Zwiegespräch zwischen Adson von Melk und William von Baskerville (*Il nome della rosa*, Mailand 1980, 308–309): „„Quindi non avete una sola risposta alle vostre domande?“ „Adso, se l'avessi insegnerei teologia a Parigi.“ „A Parigi hanno sempre la risposta vera?“ „Mai,“ disse Guglielmo, „ma sono molto sicuri dei loro errori.““ Vgl. auch 494.



(Barbarossa:) „Al contrario mi mentirai, ma neppure a me farai del male. Menti-  
rai, e io farò finta di crederti perché tu menti sempre a fin di bene.“<sup>18</sup>

Baudolino strebt nicht nach großen politischen Einheitslösungen, sondern ermöglicht durch seine Intrigen Kompromisse, welche den Interessen aller Beteiligten dienen, er interessiert sich im Grunde nicht für die großen theologischen Diskussionen, welche die Menschen in seinem Umfeld bewegen, und er sucht auch nicht nach einer alle Bereiche des Lebens umfassenden Weisheit, durch die er die letzten Geheimnisse des Lebens schauen kann. Seine Reise in das Reich des Priesterkönigs Johannes – den er bezeichnenderweise nicht finden kann – ist vielmehr getragen von einer erfrischenden Neugier, die stets offen für die Verschiedenheiten ist, welche das Leben zu bieten hat.

Auch wenn die Kreuzfahrer gerade bei der rücksichtslosen Plünderung Konstantinopels zeigen, daß der neue Geist bei ihnen noch nicht auf fruchtbaren Boden gefallen ist, so stellt in der Darstellung Ecos jene Zeit, in der Baudolino durch seine trickreiche Diplomatie einen heimlichen und heilsamen Einfluß auf die Politik Barbarossas ausübt, einen großen Hoffnungsschimmer dar. In diesem Sinne ahnt die Figur des sympathischen Lügners aus Alessandria einen fundamentalen Paradigmenwechsel voraus.<sup>19</sup> Von der Warte der postmodernen Philosophie aus betrachtet, dürften wir streng genommen nicht einmal von „Paradigmenwechsel“ sprechen, sondern müßten in der Abschaffung von Paradigmen die eigentliche Neuerung von Baudolinos Zugang zur Welt sehen. Gerade hier liegt auch die Grundvoraussetzung für eine neue Definition der Legitimation von Macht, eine Legitimation, deren Ursprung – zumindest was den römischen Teil des Abendlandes betrifft – tief in den ideologischen Rahmenbedingungen der augusteischen Politik wurzelt. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Baudolino gerade jene Tugend nicht zu besitzen scheint, für die Aeneas besonders bekannt war und die ihn in herausragender Weise zur Begründung einer neuen Welt-herrschaft befähigte. Denn obwohl er seinem Ziehvater in aufrichtiger Zuneigung verbunden ist, muß er am Ende des Romans erkennen, daß er die Schuld an dessen Tod trägt und deshalb in höchstem Maße *impius* ist. Im Spiegel der Ecoschen Ironie erweist er sich somit

<sup>18</sup> Baudolino 182.

<sup>19</sup> Das Mittelalter hat für Eco ohnehin paradigmatischen Charakter. Dies wird nicht nur daran klar, daß er es bereits als Kulisse für den *Namen der Rose* gewählt hat. Eco setzt sich auch in seinen essayistischen Werken häufig mit dieser Epoche auseinander und spürt gesellschaftspolitischen und kulturgeschichtlichen Analogien zur Gegenwart in ihr nach. S. etwa U. ECO, *Verso un nuovo medioevo*, in: Dalla Periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo = Tascabili Bompiani. Saggi 93 (Mailand 2003<sup>2</sup>) 187–211, hier 193: „In poche parole, è lì (sc. nel medioevo) che si è maturato l'uomo occidentale moderno, ed è in questo senso che il modello di un nuovo Medioevo ci può servire per capire che cosa stia succedendo ai giorni nostri: al tracollo di una grande Pax subentrano crisi e insicurezza, si urtano civiltà diverse e si disegna lentamente l'immagine di un uomo nuovo.“ Vgl. auch U. ECO, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in: Sugli specchi e altri saggi = Tascabili Bompiani. Saggi 93, Mailand 2001<sup>3</sup>, 78–89, hier 87: „(...) il mio medioevo era inteso come un'epoca di transizione, di pluralità e di pluralismo, di contraddizione tra un impero che nasce, un impero che muore, e una terza società che sta sorgendo. Il mio medioevo si presentava come un'epoca 'interessante', perché era un'epoca di rimescolamento di carte in cui alle grandi penurie si affiancavano le grandi invenzioni, e la prefigurazione di nuovi modi di vita.“

als Kontrafaktur des aufopferungsvollen Protagonisten der *Aeneis*, der seinen Vater Anchises auf den Schultern aus dem Flammenmeer Trojas gerettet hat.

Weil Vergil in der *Aeneis*, dem römischen Staatsgedicht par excellence, die Ideale des neuen Zeitalters unter Augustus literarisch mitgetragen und propagiert hat, ist es nur schlüssig, wenn Eco, der diese Werte nicht mehr teilen kann, ja mehr noch: das Vertrauen in die Notwendigkeit von einheitlichen Weltbildern verloren hat, genau auf diesen Dichter zurückgreift, wenn er die Unzulänglichkeit von Paradigmen und Ideologien und die Notwendigkeit zur Entwicklung neuer Formen des Zugriffs auf die Wirklichkeit literarisch darstellen möchte. Dies ist um so mehr der Fall, als Literaturwissenschaftler in der Nachfolge von Georg Lukács<sup>20</sup> nicht müde werden, daran zu erinnern, daß das auf starren Gattungsgesetzen und einem stabilen Weltbild fußende antike Epos in der Neuzeit durch den formal und inhaltlich unverbindlicheren Roman abgelöst worden sei.

Dieser Gedanke läßt sich aber noch weiterführen. Der Dichter der *Aeneis* gilt gemeinhin als wichtigster und größter römischer Epiker, die italienische Literatur wiederum sieht sich seit ihren Anfängen – ich erinnere hier nur an Dante – bis heute als Fortsetzung und Fortschreibung der lateinischen. Dies alles würde implizieren, daß der größte zeitgenössische Romancier Italiens der legitime Nachfahre des Publius Vergilius Maro ist. Vieles weist darauf hin, daß Umberto Eco im *Baudolino* zumindest an einigen Stellen mit dieser für jeden Autor schmeichelhaften literarischen Abstammung kokettiert.

#### *Appendix: Cornelius Gallus und Abdul*

Der junge Abdul, den Baudolino in Paris kennengelernt hat, verzehrt sich in Liebe nach einer Prinzessin in einem unbekannten Land. Er hat sie nie in seinem Leben zu Gesicht bekommen, ihr aber trotzdem ewige Treue geschworen. Er lebt für die Suche nach ihr und tröstet sich in seinem Liebeskummer, indem er seine Gefühle in Worte und Verse faßt. Auf diese Weise entstehen ein Reihe von innigen Liebesgedichten, die ebenso an den Dolce Stil Novo wie an die antike Vorgängerin dieser literarischen Bewegung, die römische Liebeselegie, erinnern. Abdul faßt seine wahrhaft elegische Existenz folgendermaßen zusammen (Baudolino 75):

„(...) Il cuore mi si è acceso, e ho giurato amore eterno a questa Signora. Ho deciso di dedicarle la mia vita. Forse un giorno la troverò, ma ho paura che avvenga. È tanto bello languire per un amore impossibile.“

In Kapitel 27, das den allmählich eintretenden und von Halluzinationen begleiteten Tod des von einer Mantikore verwundeten Abdul schildert, werden diese Anspielungen konkretisiert. Dabei kommt wieder Vergil ins Spiel. In seiner letzten Ekloge berichtet er nämlich ebenfalls vom Delirium eines sterbenden Dichters. Dabei handelt es sich um Cor-

---

<sup>20</sup> Vgl. die zuerst 1916 in der „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“ veröffentlichte Studie *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Heute gut zugänglich als G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München 1994.

nelius Gallus, den Archegeten der römischen Liebesepik. Die Entsprechungen zwischen beiden Szenen sind folgende:

1. Beide Dichter sind Opfer einer unglücklichen Liebe. Diese spielt auch in ihrer letzten Stunde eine wichtige Rolle. Während Cornelius Gallus noch ein letztes Mal vergeblich versucht, gegen die Macht Amors anzukämpfen, erleichtert Baudolino seinem Freund die letzte Stunde dadurch, daß er ihm eine Erscheinung seiner Angebetenen vorgaukelt.

2. Beide sterben nicht allein: An Cornelius Gallus' Lager findet sich das gesamte mythologische Personal Arkadiens ein, um dem Dichter noch einmal Mut zuzusprechen, im *Baudolino* übernehmen Abduls Freunde und Reisegefährten diesen Part.

3. Sowohl Cornelius Gallus als auch Abdul scheinen unter halluzinationsartigen Wahnvorstellungen zu leiden: Der römische Elegiker ist verrückt vor Leidenschaft – Apoll selbst versucht ihn mit den Worten *Galle, quid insanis?* (Verg. *Ecl.* 10,22: „Gallus, was läßt du dich vom Wahnsinn leiten?“) zu besänftigen – und versucht sich in seiner Phantasie auszumalen, wie er sich zuerst in einem bukolischen Ambiente und dann auf der Jagd von der Leidenschaft zu Lycoris befreit. Abdul deliriert ebenfalls und glaubt – durch Baudolino noch bestärkt –, daß seine Prinzessin gekommen sei, um ihm in seiner letzten Stunde beizustehen.<sup>21</sup>

Ich vermute, daß Umberto Eco dem Leser sogar einen Hinweis darauf gegeben hat, wo er die literarische Quelle für die Episode vom Tod Abduls finden kann. Im 28. Kapitel fährt Baudolino nämlich mit seiner Erzählung fort, um Niketas von der Überschreitung des Flusses Sambatyon zu berichten, und wird dabei mit den folgenden Worten charakterisiert (*Baudolino* 363):

Come era stato tenero e pastorale quando aveva raccontato della morte di Abdul, così fu epico e maestoso nel referire di quel guado.

Das Adjektiv „pastorale“ verweist den Leser ganz offen und direkt auf die von Vergils *Bucolica* in die römische Literatur eingeführte Hirtendichtung. Verstärkt wird dieser Hinweis noch durch die Nachbarschaft des Wortes „epico“, das – ebenso deutlich – die gattungsmäßige Orientierung der in der Erzählung folgenden Sambatyon-Episode anspricht.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Baudolino 359: „Ti vedo, o signora,“ disse con un filo di voce, „per la prima e l'ultima volta. Non credevo di meritare questa gioia (...).“

<sup>22</sup> Leider ist der Hinweis auf Vergil in der ansonsten exzellenten deutschen Ausgabe (U. Eco, *Baudolino*, München/Wien 2001, 408) verlorengegangen. B. KROEBER übersetzt „pastorale“ nämlich mit „behutsam“ und verschüttet damit die vom Autor angelegten literarischen Assoziationen.